

# LA PROBLEMATIZACIÓN DEL EJÉRCITO AQUEO EN EL CANTO II DE LA ILÍADA

Aida Míguez Barciela

aidamiguez@hotmail.com

**Resumen.** Intentamos en este texto una interpretación de la así llamada «prueba» del ejército aqueo (*Il.* 2, 1-483) en cuanto *problematización* tanto del estatuto de la «masa» en ese proyecto como del carácter de «representante» de Agamenón frente a ella. La figura narrativa de la «retardación» y el problema hermenéutico del «casi» homérico se incluyen en la interpretación.

**Abstract.** We attempt in this text an interpretation of the so-called «test» of the greek army (*Il.* 2, 1-483) as a structure that *make-problematic* the statute of the «mass» in that project as well as of the «representative» character Agamemnon's in front of her. The narrative motif «retardation» and the hermeneutical problem of the Homeric «almost» are also included in the interpretation.



Menelao y Helena. Detalle de una cerámica ática.

La puesta en marcha de la petición de Tetis la inicia Zeus durante la misma noche que cerraba el canto primero con el aparente descanso del mundo; sólo él, como el dios más alto, permanece insomne dándole vueltas a la difícil cuestión de cómo reconocer a Aquiles; es la vigilia del que piensa, la que —por ser precisamente la vigilia de Zeus—, sella las cavilaciones en la toma de decisión que impulsará la acción de la *Iliada* justamente desde el espíritu de la cuestión de reconocer a Aquiles, aunque, ciertamente, la efectividad de la promesa se mostrará sólo tarde, pues los caminos de Zeus son retorcidos e incomprensibles, y quizás por eso mismo tengan que comenzar con un engaño, es decir, con una distorsión y un desvío que, sin embargo, estaban ya en la cosa misma que Zeus no hace sino reconocer en su fondo y donarle presencia. El sueño engañoso que el dios envía esa misma noche a Agamenón es, como en el caso de casi todos los sueños en la *Iliada*, un recurso a través del cual los más íntimos deseos y profundas motivaciones del que sueña salen a la luz. Zeus envía un visitante nocturno (*oneiros*) a Agamenón; si el sueño es engañoso, entonces será que tal vez el «rey» de los aqueos, cuando sueña, cae inevitablemente en el engaño.

El plan de Zeus para reconocer a Aquiles comienza aprovechando algo que yace en la situación misma: los sueños y delirios de grandeza de Agamenón, sus mayores deseos, serán lo que Zeus por de pronto aproveche para ponerse en camino hacia la consecución de esa meta lejana que es la restitución de la *timé* de Aquiles. Es por esto que el mensaje del sueño recuerda a Agamenón, por un lado, quién es, cuál es su papel en esa empresa, y, por otro, le comunica (y en esto consiste la disimulación del engaño) que su mayor deseo está a punto de cumplirse. Agamenón resuelve, reafirmado de nuevo en su condición de dirigente, armarse para tomar definitivamente Troya; lo que en realidad planea Zeus es que el ejército aqueo se arme para fracasar luchando en ausencia de Aquiles, es decir, para preparar el despliegue de la cólera. Cegado por su propio deseo, las palabras del sueño «pues ahora podrías tomar la ciudad de los troyanos» (versos 12-13 = 29-39) se transforma en la vigilia en un irónicamente optimista «decía tomar la ciudad de Príamo *ese mismo día*» (verso 37). Ya aquí observamos hasta qué punto el deseo es tan poderoso que no sólo no pone reparos ni somete a sospecha, sino que se apropia tanto del mensaje del sueño que éste ya no dice más que aquello que Agamenón quería oír<sup>1</sup>; esta subjetividad del propio deseo será la que le impida

juzgar y obrar adecuadamente en la situación real, y así, desvele cuál es en verdad el fondo del carácter de «rey» de Agamenón.

La intervención narratorial previa a la descripción de la majestad de Agamenón (el cuidadoso vestir las insignias reales, la función dramática del cetro al final de la descripción) instaure de antemano la ironía que de ahora en adelante se extenderá sobre el entero acontecer como una oscura nube, hasta que explote en la pérdida del cetro de Agamenón en manos de Odiseo, con la ironía añadida de que la vuelta al orden para el resto de la comunidad significa todavía para Agamenón la persistencia del fatuo deseo; es como si todos hubiesen comprendido algo menos él, y es como si esa ceguera o error fuesen inseparables de su condición de «rey», lo cual fija absolutamente el carácter de su figura para el resto del poema. La intervención narratorial de los versos 35-40 es además el comienzo del arco de acción iniciado con la petición de Tetis, es decir, el recuerdo de la situación excepcional que la retirada de Aquiles ha inaugurado en el ejército aqueo, por más que a Agamenón le pase desapercibida y continúe todavía pensando únicamente en su propia victoria.

La ironía se acrecienta en cuanto Agamenón, que acaba de sufrir él mismo el engaño de Zeus —precisamente por su latente tendencia al engaño en sus deseos— planea servirse por su parte de otro engaño para promover a los aqueos a la lucha. Este engaño consiste en un sofisticado juego de disimulada autorrefutación al que suele llamarse «la prueba» (*peîra*, *diapeîra*) del ejército aqueo. Agamenón pretende suscitar el ánimo de lucha en sus soldados por un medio que no sólo desconoce qué son realmente esos soldados, sino también la precaria situación en la que él mismo se encuentra: apoyándose en su deseo, fiándose totalmente de él, Agamenón pretende poner a prueba a todos los otros y, finalmente, será el mismo quien resulte probado y salga mal parado de la prueba. La ambigüedad de la respuesta de Néstor produce, nada más comunicado el plan de Agamenón en el consejo de sus más íntimos, la equivalencia entre la cuestión de la verdad del sueño y la cuestión de la posición de Agamenón; la única razón por la que Néstor otorga fiabilidad al sueño es que quien lo ha soñado es «el que declara ser el mejor de los aqueos» (verso

<sup>1</sup> *Der Traum hat Agamemnon in seiner (latent wohl fortwährend gegebenen) Absicht bestärkt, den Kampf – trotz der mißlichen Lage – wieder aufzunehmen* (LATACZ, 2003: 29).

82), de manera que si el sueño, y la consiguiente prueba, fracasa, quien fracasa es Agamenón en su pretensión de ser el representante de los aqueos.

El plan, tal como lo formula el propio Agamenón (versos 72-75), consiste en (1) un discurso suyo que, poniendo a prueba (πειρήσομαι), ordene a los aqueos a huir con las naves, para que justo después (2) los otros dirigentes les contengan con argumentos en contra de la propuesta, de tal modo que finalmente Agamenón logre su objetivo: armar a los aqueos para el decisivo combate. Es evidente que en la formulación de la prueba Agamenón está siendo presa de sus propias aspiraciones, pues procede como si los planes humanos, o, mejor, los planes del «rey», fuesen tales que con sólo desearlos y proyectarlos se cumpliesen. La estratagema es tanto más complicada cuanto simple será la reacción a ella: tras el discurso la huida a las naves será tan precipitada y violenta que no habrá lugar para los planeados discursos de contención, la segunda parte que integraba el plan de la prueba.

La detallada descripción del reunirse de la hueste para la asamblea general proyectada por Agamenón presenta la cuestión del tipo de oyente al que éste dirigirá su discurso, a la vez que anticipa y contiene de algún modo el germen de la que será la posterior reacción de este oyente peculiar. El símil de las abejas de los versos 87-92 hace visible al ejército aqueo como una masa desordenada y ruidosa que sólo con esfuerzo pueden nueve heraldos hacer sentar y callar: es a ella a quien Agamenón, en calidad de «rey», pretende poner a prueba. Se trata de la confrontación entre el poder real sobre el que se «apoya» Agamenón (cf. la cuidada descripción del centro en los versos 101-109)<sup>2</sup> con el agitado desorden de la masa del ejército, al cual Agamenón espera convencer de lo contrario de lo que propondrá, y que burlará inesperadamente todos sus deseos y esperanzas en una súbita huida, pues la masa, incapaz de escuchar contrarrazones o conocer un “sin embargo”, es inmediatez, impulso ciego<sup>3</sup>.

Agamenón sostiene ante el ejército reunido un discurso en parte ambiguamente derrotista, en parte claramente ensalzador, en parte sólo

<sup>2</sup> En el recuento de la cadena de los ancestros herederos del *sképtron* late la cadena de desgracias que desde Pélope ensombrecen la casa de Atreo; sin embargo, tal vez sea esa «cadena de monstruosidades» la que posibilita a la vez la dirigencia o capitania atrida de la empresa en Troya.

<sup>3</sup> Reinhardt, 1961, p. 112; Latacz, 2003, p. 49/50 (citando a Reinhardt): *Agamemnon hat den Grad, in dem, in der Massenpsychologie das Nächste das Entferntere, die Gründe die Gegengründe überwiegen, unterschätzt. Die Masse hört nur heraus, was unmittelbar auf sie einströmt. Für jedes [denkbare] 'Und dennoch' un 'Trotz allem' hat sie kein Organ.*

sentimentalista. Por un lado y de nuevo irónicamente desde el punto de vista del «fuera» del poema, Agamenón dice haber sido engañado por Zeus, quien le había prometido antes<sup>4</sup> la toma de Troya y sin embargo ahora le ordena a regresar a Argos «con mala fama» (verso 115: *δυσκλέα*); con todo, la mención de la vergüenza de un regreso sin éxito, unido con la siguiente e indirecta alabanza de las posibilidades y cualidades guerreras de los aqueos, es uno de los elementos del discurso que pretende promover al ejército a justamente lo contrario; finalmente, el recuerdo de las mujeres y los hijos en el hogar, aún enlazado de nuevo con el tema del incumplimiento de la tarea por la cual vinieron a Troya (y así la implícita exhortación a evitar esa vergüenza), produce un efecto emocional tan fuerte que, tras el cierre de su discurso con un «huyamos, dado que ya no tomaremos Troya», la conmoción interior de la multitud es tal que sin más preámbulos la masa se arroja a las naves y el desorden y los gritos se apoderan de la asamblea; con esto no sólo se ha dislocado el plan de la prueba, sino que Agamenón mismo en cuanto representante sometido a su propia prueba ha fracasado: delante de todos, en la asamblea común, Agamenón se ha quedado solo frente a los que huyen, príncipes y soldados, mostrando así la fragilidad de su poder y la falibilidad de sus planes y deseos.

Es entonces cuando la situación se vuelve un «casi», un «si no...» que suprime a la vez que presenta la posibilidad del regreso a casa, el «casi», como Reinhardt señala, tal vez más arriesgado de toda la Ilíada<sup>5</sup>. En su capítulo «die Probe», Reinhardt distingue tres, o más bien dos, funciones del motivo narrativo homérico del «casi»: la «irónico-heroica-trágica» y la que «pone en cuestión» (*ein in Frage stellendes*) —que es, por tanto, la función del *ὑπέρμορα* del verso 155—; en el canto segundo, el «casi» cumple la función problematizante, esto es, sirve para poner en cuestión al ejército y a su representante en sus (hasta ahora) incuestionadas heroicidad e infalibilidad. El «casi» engañoso del sueño enviado

<sup>4</sup> Suele conjeturarse (*cf.* p. e. Kullmann, 1955, p. 121) que el «antes» se refiere a la partida de las naves en Aulis, lo cual es reforzado por el posterior recuerdo en los discursos de Odiseo y Néstor de la «gran señal» que Zeus hizo aparecer en el momento de la partida; la interpretación del omen por parte del visionario Calcante dejaba esperar sólo para el décimo año de estancia en Troya el cumplimiento de la empresa de los aqueos.

<sup>5</sup> Reinhardt, 1961, p. 113.

por Zeus, que prometía la inminencia de la victoria, se invierte en el «casi» real de la huida en masa del ejército. La reacción inesperada del conjunto de los aqueos pone de manifiesto, precisamente al cuestionarlo, su papel en la empresa en torno a Troya, a la vez que amenaza, como ya había ocurrido en el canto primero, con la quiebra de todo el proyecto aqueo, y, así, de la posibilidad misma del poema, que se sostiene sobre el límite de un «estar-a-punto-de» que siempre parece querer romperse antes de tiempo. Es así como el motivo del engaño del «rey» es uno con el motivo del fracaso de la *peíra*: la afirmación de Agamenón en su estatuto de dirigente de los aqueos se suprime más cuanto más éste se abandona a la seguridad de sí mismo; es por lo mismo que Agamenón sostiene el cetro en sus manos que resulta engañado; esa es la ironía de ser «rey»: su propia afirmación es su perecer. Zeus, del que recibe el poder a través del cetro, es también el que le engaña, y en este sentido, Agamenón, siendo el representante de la masa del ejército, es a la vez el que se desliga, se opone y se queda solo ante ella. Para preservar el «casi» de la desbandada interviene lo divino. El dios es el límite que hace patente el «casi» como «casi», es decir, como imposibilidad, de manera que cuando uno tropieza con los límites de su exceso choca a la vez con la divinidad. En esta situación, el «casi» concierne no sólo a la actual huida del ejército, sino que, a la vez (y precisamente por esto es un «casi» que cuestiona), se desvela como constitutivo de la apuesta misma del *pólemos*, esto es, de la apuesta de los héroes, la cual tiende necesariamente a la autodisolución. La preferencia inmediata de los aqueos por la vuelta al hogar en lugar de la persistencia en el riesgo de la confrontación es la manera en que el poema pone de manifiesto la antinaturalidad y anticotidianidad de la apuesta del héroe, que es quien es precisamente por arriesgarse al cuestionamiento del propio ser en el proyecto de desarraigo, de «viaje a... y, de lejanía, que la guerra en torno a Troya significa. Al comienzo de la *Iliada*, y precisamente por contraposición, el poeta nos dice algo sobre la naturaleza de la empresa que se está llevando a cabo, tarea que es precisamente la contraria a la tendencia inmediata de los hombres a rehuir la cuestión del desarraigo, pues ellos, dejados a sí mismos, se precipitarían sin más al abandono del proyecto aqueo a cambio de la tranquilidad pacífica y el arraigo del hogar. Este es el contrafáctico que la situación «si-no» del «casi» deja aparecer para de nuevo hundirlo en la marcha normal de las cosas.

Paralelamente a la intervención divina –y en realidad, a una con ella, como dos manifestaciones de lo mismo<sup>6</sup>– otro fenómeno converge en la acción que

detiene el impulso de huida aqueo: es el dolor (verso 171: ἄχος), el dolor en el interior de Odiseo que, parado sin saber qué hacer en medio del tumulto, no puede sino estar pensando precisamente eso que Hera decía a Atena, es decir, pensando en el sentido de la guerra que les ha costado ya nueve años de vida lejos del hogar; pensando en Helena<sup>7</sup> (versos 160-162). Como en otros lugares especialmente relevantes, el dolor conecta aquí de nuevo con la noción de detención, de pausa y reflexión; el dolor detiene y fuerza a la meditación, a la vez que preserva y mantiene distancia frente al encauzamiento en lo inmediato exterior y en los acontecimientos de los otros; es este dolor que sobreviene a Odiseo el que le predestina a evitar que el «casi» deje de ser «casi» y acabe en total desquiciamiento.

Odiseo recibe de Agamenón el cetro real y se convierte así en el único que no ha salido mal parado de la prueba. Hablándoles a los príncipes como príncipes y a los soldados como soldados, Odiseo logra restaurar el orden en la asamblea, recordando a los unos su calidad de héroes (lo que llamaríamos su “responsabilidad” como dirigentes)<sup>8</sup> y a los otros su calidad de subordinados (que deben, por tanto, obedecer a los dirigentes); sólo Tersites aún habla, y lo hace solo (212: μοῦνος; 247: οἶος), aislado de la comunidad del ejército completo. Con la intervención de Tersites la masa (ἡ πληθύς) desvela su propia inconsistencia. Él pretende equipararse a un verdadero héroe del mismo modo que la masa habría pretendido equipararse a los príncipes tomando la decisión de regresar a casa —aunque a esta pretensión les empujase Agamenón en su fallida prueba—. La cuidada presentación del narrador de la figura de Tersites prepara el vuelco que por contraposición tendrá lugar en la disposición del ejército completo. Tersites es presentado como un alborotador que no conoce orden ni medida en sus palabras; que usualmente «sabe»

<sup>6</sup> Latacz, 2003, p. 59, recuerda que esta escena hay que entenderla en el marco de la «doble motivación» épica; Kullmann, 1955, p. 124: *Das Eingreifen der Götter in der 'Ilias' dient nicht eigentlich einer Änderung der Situation, sondern verleiht nur dem eigenen Handeln der Menschen (hier des Odysseus) in wichtigen Augenblicken eine erhöhte Bedeutsamkeit.*

<sup>7</sup> Helena es presentada en la Ilíada como el sentido de la guerra de Troya, esto es, el sentido tanto de la tenaz persistencia de los aqueos como del inevitable “tener-que-hundirse” de los troyanos. Como belleza (podríamos decir: como «fuego del cielo») Helena es eso que los aqueos quieren y pueden conservar dentro de sí, mientras que para los troyanos, que la tienen pero no pueden tenerla, Helena significa la desgracia: ellos son los que se hunden porque son los que no pueden soportar el fuego del cielo, porque no tienen, como tal vez sí los aqueos, los mecanismos de distanciamiento para soportarlo.

<sup>8</sup> Kullmann, 1955, p. 125.

(con indistinguible referencia a la conducta)<sup>9</sup> precisamente «muchas» y «caóticas» palabras (ἄκοσμά τε πολλά τε ἤδη), y que representa en superlativo aquello que la masa es en el fondo. Su presentación sensible, es decir, su caracterización física, es un reverso más de lo mismo, de manera que la antiheroicidad de Tersites consiste en la falta de criterio, de medida y de orden, que se ve reforzada tanto por la aversión que los mejores de los aqueos sienten habitualmente hacia él como por su asilamiento de cualquier comunidad, también la de los soldados comunes, que son los que habrán de expresar la satisfacción por el castigo que le impone Odiseo, demostrando así que Tersites no es un demagogo o, en todo caso, es un demagogo frustrado, pues sus críticas a la autoridad de Agamenón no encuentran partidarios, y al final lo dejan aparecer como un «bromista involuntario»<sup>10</sup> ante el ejército reunido. En cuanto en ningún modo los aqueos son seducidos por Tersites, éstos vuelven, desde la contemplación de la negación de su mundo en su fealdad risible, a la antigua elevación heroica, produciéndose así el anhelado vuelco en el ejército que la prueba de Agamenón no había conseguido en absoluto. En la inevitable risa todo derrotismo se desahoga (ellos rieron «aunque estaban afligidos» (καὶ ἀχνύμενοί περ): verso 270) y el buen ánimo para la lucha surge por sí mismo.

La figura de Tersites está internamente unida a la situación del «casí» porque está internamente unida a la constitución de la masa<sup>11</sup>; ambas invierten la situación dada por supuesta de tal modo que una problematización de ella misma tiene lugar en la irrupción del «casí». La problematización es a la vez la vía para poner de manifiesto el «en qué consiste» algo, aquí, el «en qué consiste» ser un

<sup>9</sup> Latacz, 2003, p. 71: *das gr. Verb (sc. éide) kann neben dem intellektuellen und praktischen Wissen auch eine moralische Einstellung oder ein soziales Verhalten bezeichnen.*

<sup>10</sup> Reinhardt, 1961, p. 115; Reinhardt, 1951, p. 9: *Thersites, der „Kühnling, ist reine Karikatur, Anti-Achill in der Rolle des Achill, Verkörperung alles Häßlichen mit dem Anspruch des Schönen, alles Gemeinen mit dem Anspruch des Edlen. Er ist nicht der Repräsentant einer plebeischen Opposition. Er redet in der Versammlung zwar wie einer der Helden, aber hat keinerlei Anhang, findet keinen Widerhall. Gehaßt von allen, hat er zum Schaden den Spott zu tragen. Sein Schelten hebt die Achäer und leistet der Sache des Agamemnon die erwünschtesten Dienste. (...) Er ist nicht Widersacher, sondern Narr, nicht Gegenspieler, sondern Ausnahmen, nicht einbezogen, sondern herausfallend aus allem. Intermezze, kein Kontraste. Er ist nicht einer Person entgegengesetzt, wie Hektor dem Paris, sondern als Menschenmögliches dem Menschlichen der Ilias überhaupt. Für einen Augenblick wird der plebeischen Karikatur der Eintritt in die Heroenwelt gestattet, damit ein homerisches Gelächter über sie losbreche.*

<sup>11</sup> En su ciudadapresentaciónesrelevante la falta de un patronímico que lo defina y vincule en una comunidad de linaje determinada; la falta de patronímico enfatiza que Tersites es sólo un miembro de la «multitud» (πληθύς), a la vez que es una marca más de su marginalidad, *cf.* Latacz 2003, p. 71; Kirk, 1985, p. 138.



héroe. La inversión gana figura en el castigo a Tersites en tanto que él representa la ausencia de discernimiento y de orden (y así de «verdad»: por eso el aislamiento incluso de los soldados llanos) por cuya visión los héroes recuerdan cuál era su ser y se disponen de este modo internamente de nuevo para continuar afrontando la cuestión del *pólemos*. En la inversión que representa la figura de Tersites son relevantes dos aspectos: *primero*, la imposibilidad de que quepa algo así como la aceptación de la falta de criterio tanto en el seno de la comunidad heroica como en la de los soldados comunes<sup>12</sup>: los aqueos reconocen el apego a las cosas y a la cantidad que denota el discurso de Tersites como una nivelación del criterio que conduce a la indiscriminación y así a la no verdad; *segundo*, la extraña coincidencia del modo de presentación de Tersites con el modo de presentación de Aquiles en algunos lugares de la Ilíada (por ejemplo, en el canto noveno): la acumulación de negaciones y privaciones (ἀμετροεπής, ἄκοσμά, οὐ κατὰ κόσμον, ἀκριτόμυθε, ἀφραίνοντα) que describen a Tersites es también uno de los recursos de los que se sirve el poeta para intentar presentar lo impresentable de la figura de Aquiles; la presentación, aparentemente, coincide, pero aquí la apariencia de igualdad no hace sino agudizar tanto más la diferencia de fondo; Tersites por ser lo absolutamente no heroico, Aquiles por ser el héroe por antonomasia, coinciden en apariencia en una cosa: en quedar fuera de la comunidad, aunque sea por razones totalmente opuestas entre sí. La figura de Odiseo es de algún modo una inflexión para los dos opuestos: con Tersites Odiseo tiene éxito, lo hace callar, y de algún modo lo comprende y lo domina, como pudo hacerlo con la masa; con Aquiles, precisamente por su pericia frente la masa, Odiseo no logra nada ni entiende nada; es la misma μῆτις ο φρόνησις, el saber de lo bueno y lo justo, la que vence ante la una y fracasa ante el otro.

<sup>12</sup> Cuya aprobación del castigo de Odiseo aparece en un discurso-*tis*, es decir, un discurso del anonimato (*cf.* la discusión del pasaje actual en de Jong, 1987, p. 259). Que la masa no ve más allá de sí misma y de lo inmediato queda también patente en la focalización incrustada del *tis* en los versos 400-401: la súplica de la multitud consiste en la simple petición de escapar a la muerte, es decir, en la mera supervivencia propia; la de Agamenón contiene la petición oficial de la toma de Troya para ese mismo día, y así, de nuevo, sus propios deseos como representante irónicamente engañado.

Con el fracaso de Tersites se produce el vuelco en el espíritu de la comunidad y es finalmente posible la preparación para el armarse que planificaba Agamenón; el vuelco se ha producido, como tantas otras veces en la *Iliada*, en la figura narrativa de una retardación<sup>13</sup>, la cual, a través de un largo rodeo que parece conducir a lo inverso de lo que se buscaba, recupera finalmente el punto de partida después de haber mostrado, en la problematización por la inversión, el fondo de aquello buscado. Agamenón ha conseguido su propósito sólo mediatamente, tras un rodeo que ha entre tanto iluminado la ceguera y la fragilidad de la confianza del «rey» en sí mismo. Pero ¿qué ha logrado el poeta haciendo fracasar a Agamenón? Reinhardt, quien formula esta pregunta, responde con dos «cuestionabilidades» (*Fraglichkeiten*)<sup>14</sup>: haciendo fracasar a Agamenón, el poeta plantea tanto el carácter cuestionable de la infalibilidad real como del propio ejército; la prueba es de esta manera una doble: la prueba del que cree estar poniendo a prueba, y aquellos probados directamente por la prueba. En la prueba interviene decisivamente la contraposición «el uno» frente a «los muchos» en dos momentos sucesivos: en cuanto Agamenón habla al ejército en calidad de su representante, se pone a sí mismo como el «uno» que cree poder controlar a «los muchos» e incluso prever su comportamiento; en cuanto falla la prueba, el «uno» se queda en segundo plano frente a los «muchos», quienes demuestran el fondo de su ser tanto en la estrepitosa huida como en la hiperbólica figura de Tersites; a través del vuelco producido por esta última los «muchos» vuelven a ser sustituidos por el «uno», el héroe (que no es precisamente Agamenón), quien recupera su fuerza como líder legítimo y capaz. La unidad del héroe a diferencia de la masa de «los muchos» es un *leitmotiv* de los fragmentos de Heráclito, que suelen reconducir la cuestión de la atención a lo realmente decisivo y vinculante a la cuestión de aquellos que tienen

<sup>13</sup> Heubeck, 1950, Lesky, 1967, p. 99: *Wenn man es als die Absicht Homeros versteht, nach der ersten Erwähnung des Zeusplanes im I. Gesange eine lange Retardation bis zu dessen Wirksamwerden eintreten zu lassen, wenn man des weiteren bedenkt, wie schwierig es für den Dichter war, nach neun Kriegsjahren ein neues Anheben der Kämpfe aus der Rubestellung heraus wirksam darzustellen, wird man diese Szene im Zusammenhange der Ilias verstehen und ihr mit Katzung die Funktion zubilligen, den II. Gesang mit der Iliashandlung an den I. Gesang mit der Menishandlung anzuschließen. Auch ist nicht zu übersehen, wie gut die Diapira jener Technik Homers entspricht, die Handlung sich einen Schritt zurückbewegen zu lassen, ebe sie sich auf ihr Ziel richtet.*

<sup>14</sup> Reinhardt, 1961, p. 119.

oídos para la unidad que a los demás pasa inadvertida; también la contraposición «buenos, excelentes, capaces»-«malos, cobardes, incapaces», un punto de apoyo constante en la posición de Odiseo en esta escena, aparece, por ejemplo, en el fragmento B 29: «uno en vez de todo eligen los mejores...», que denota en general el mismo inconformismo con la inmediatez ciega o sorda de la masa que en el canto II de la Ilíada se resuelve finalmente en la involuntaria autodeslegitimación o autodescalificación de la figura de Tersites, es decir, de la propia masa en cuanto ésta pretende ejercer un rol que no le pertenece<sup>15</sup>.

Y así es como comienza la inversión del acontecer que significa en el conjunto del poema la cólera de Aquiles, poniendo precisamente en cuestión la próxima caída de Troya y desvelando las engañosas esperanzas que alimentan los sueños de Agamenón. Un comienzo irónico que concuerda con la ironía que es la cólera misma. La puesta en marcha del plan de Zeus empieza con el engaño de Agamenón, con su desconocimiento de la situación real en la que se encuentra, a la vez que preludia el trágico acontecer de los cantos siguientes: el engaño de Agamenón precipitará a los aqueos a la penuria que amenaza de nuevo con el «casi» de la propia destrucción; las ansias irrefrenables de tomar Troya, el entusiasmo guerrero al que a pesar de costosos esfuerzos el ejército ha terminado por entregarse, están teñidas para el receptor del relato por el amargo conocimiento de su carácter infundado y su pronto desastre. La espléndida marcha en la que se despliega el ejército aqueo para la batalla (el así llamado “Catálogo de las Naves”) es, al menos en primera instancia, la preparación y marcha hacia la propia ruina\*.

<sup>15</sup> En este sentido Tersites sería un «chivo expiatorio» de la actitud ilegítima de la masa, *cfr.* de Jong, 1987, p. 272, n. 29. Estamos de acuerdo con la autora en que los discursos-*tis* no sólo no conectan con los discursos del coro de la tragedia, sino que más bien estarían en las antípodas de éstos: *their content has been found to be concrete and down to earth* (DE JONG, 1987: 268). Frente al infantilismo e ineptitud de la masa (*cfr.* la apelación de Néstor al ejército en 337s.: «ciertamente semejantes a niños participáis en la asamblea, / infantiles (νηπιᾶχοις)»), los coros de la tragedia expresan un saber que es posible desde algo así como el «fuera» de la acción y del poema; los discursos de la masa, inversamente, denotan la falta de saber de ese que está «excesivamente dentro» y, por tanto, no puede discernir, distanciarse, esto es, «saber» = «poder». Los “anonimatos” son, desde este punto de vista, los más extraños entre sí: mientras que el anonimato del *tis* denota la indiferenciación de la masa, su carácter mismo de masa, el anonimato del coro es más bien un punto de vista general que excede la individualización, es decir, es el anonimato *por exceso* de saber, en oposición al anonimato *por defecto* de la masa.

\* La realización de este trabajo ha contado con el soporte económico del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya y del Fondo Social Europeo.

## Bibliografía

- Heubeck A. (1950), «Studien zur Struktur der Ilias (Retardation–Motivübertragung)», en J. LATA CZ (1991) (Hrsg.), *Homer. Die Dichtung und ihre Deutung*, Wege der Forschung (634) Darmstadt.
- de Jong I. (1987), «The voice of Anonymity: tis-Speeches in the *Iliad*», en I. JONG (1999) (ed.), *Homer. Critical Assessments*, London, New York, pp. 258-273.
- Kirk G. S. (ed.) (1985), *The Iliad: a commentary*, vol. I: Books 1-4, Cambridge.
- Kullmann W. (1955), «Die Probe des Achaierheeres in der Ilias», en LATA CZ (1991).
- Latacz J. (Hrsg.) (2003), *Homers Ilias. Gesamtkommentar*, Bd. II: Gsg. 2: Faszikel 1: Text und Übersetzung; Faszikel 2: Kommentar, München/Leipzig.
- Lesky A. (1967), *Homeros*, RE Suppl.-Bd. XI, Stuttgart.
- Reinhardt K. (1951), «Tradition und Geist im homerischen Epos», en REINHARDT (1960), *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, Göttingen.
- Reinhardt K. (1961), *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen.